I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical

Mariana, MG – 18-20/07/2003

Aspectos editoriais da Sonata para piano de Alberto Nepomuceno

Prof. Luiz Guilherme Goldberg[*]

Resumo

A Sonata para piano de Alberto Nepomuceno, composta em 1893, é produção da fase acadêmica do compositor, na época em que era aluno no *Stern'schen Konservatoriums der Musik* em Berlim, tendo sua primeira edição surgido somente em 1997, 104 anos após a sua composição, publicada pela editora gaúcha Goldberg Edições Musicais.

Na pesquisa de fontes, localizamos uma única manuscrita e duas gravações que, por sua vez, demonstravam uma séria incompatibilidade com aquela. Como elemento complicador, constatou-se que o manuscrito encontrado apresentava a interferência de mais de uma grafia, principalmente nas últimas páginas, o que revelou alguns problemas básicos para a definição de sua autenticidade. Junte-se a isso o alerta de um dos pianistas que a tinha gravado de que havia algo muito estranho na “obra”. Sendo assim, para apresentar uma partitura confiável, era necessário ir além da análise estritamente musical.

Iniciando-se pelo estudo grafoscópico, pode-se atribuir a autenticidade da fonte manuscrita obtida, identificando o autógrafo do compositor, distinguindo-o da grafia interferente do copista ou de algum executante que a tivesse utilizado. Após a atribuição da autenticidade da fonte, segui-se o mapeamento e análise musical para a elaboração do texto final a ser publicado.

O trabalho aqui apresentado é a descrição e reflexão do processo realizado durante a edição e publicação da Sonata para piano de Alberto Nepomuceno.

Introdução

O presente artigo se refere à publicação da Sonata op.9, para piano, de Alberto Nepomuceno, por Goldberg Edições Musicais Ltda. no ano de 1997. As peculiaridades que envolveram o processo editorial foram cercadas de situações inusitadas e surpreendentes que merecem ser relatadas já no início deste artigo.

Em 1997, após a Bienal de Música Contemporânea do Rio de Janeiro, encontrava-me no aeroporto do Galeão aguardando o vôo para Porto Alegre quando encontrei um pianista conhecido e

[*] Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas - RS

de grande projeção. Em nossa conversa sobre publicação de partituras de compositores brasileiros, um dos assuntos foi o compositor Alberto Nepomuceno e a dificuldade em se obter partituras de suas obras. Aproveitei a oportunidade e lhe informei que eu estava iniciando o processo de publicação da Sonata para piano desse compositor, o que foi considerado uma notícia positiva, já que seria mais fácil aos pianistas terem acesso a essa obra até então inédita. Como esse pianista a conhecia bem, já a havia gravado, alertou-me para o fato de que havia algo estranho na obra, embora não soubesse identificar o que seria, mas passara-lhe a impressão de que alguém havia se arvorado a compositor junto com Nepomuceno. Agradeci a advertência e cada um de nós tomou o seu rumo.

Alguns meses adiante, eu estava na casa de um aluno para ouvir a sua gravação acompanhando-a com a partitura, recém saída da gráfica. De repente o CD pulou. Certamente alguma poeira que limpei. Pulou novamente, limpei. Voltou a pular e decidimos deixar rodar até o final. Para a nossa surpresa, ao final, descobrimos do que se tratava: não havia problema algum com o CD, era algo na própria gravação. Constatamos que a Sonata para piano de Alberto Nepomuceno havia sido gravada com algumas páginas trocadas. Naquele momento, ficou esclarecido o que o pianista havia me alertado no aeroporto carioca.

Para tornar o assunto Sonata para piano de Alberto Nepomuceno mais emocionante, alguns meses mais tarde ouvi uma segunda gravação, com uma pianista brasileira radicada na Europa, de selo internacional, com o mesmo problema. Duas gravações com a mesma poeira, e no mesmo ponto da Sonata? Seria isso possível? O que havia gerado esse engano? Será que as páginas estavam mesmo trocadas? De outra maneira, que fontes foram utilizadas por esses pianistas para trabalharem essa obra? Mais ainda, por menos sentido que tivessem as permutas, algo teve sentido para que os pianistas, mesmo achando estranho, as gravassem dessa forma. Migrando do polo do intérprete para o do editor: poderia ter havido alguma precipitação por parte deste?

O problema assim se colocava: a localização de uma única fonte manuscrita e duas gravações coincidentes entre si, mas discrepantes da fonte escrita. Dessa forma, a dúvida recaiu na(s) fonte(s) utilizada(s) para as gravações. Em declaração do pianista, ficou esclarecido que a fonte que ele havia usado em sua gravação fora uma cópia do manuscrito, na época pertencente ao acervo da família Nepomuceno. Posteriormente, tal cópia havia sido repassada à pianista da segunda gravação.

Após a confirmação da unicidade da fonte manuscrita, tornou-se fundamental a análise da mesma para a definição do que poderia ter gerado o problema apresentado nas gravações. A

observância de grafias distintas concorrentes fez com que a autenticidade da fonte fosse questionada e confirmada, bem como a análise e a interpretação do seu conteúdo musical.

A necessidade de o editor conhecer e se engajar na obra que está trabalhando, com a sua história, com o seu conteúdo, com a sua linguagem, é fundamental. É o trabalho do artesão que com método e critério sabe e define com autoridade o rumo de seu trabalho.

James Grier salienta que

> "*Editar, portanto, consiste de uma série de escolhas estudadas, escolhas informadas criticamente; em resumo, o ato da interpretação. Editar, além disso, consiste na interação entre a autoridade do compositor e a autoridade do editor.*" (Grier, 1996:2)[1]

Essa autoridade do editor reside no conhecimento e competência em realizar avaliações nos tipos de fontes apresentadas e na determinação do que elas transmitem. Dessa forma, Grier afirma que

> "*Aqui encontra-se o ponto de interação entre a autoridade do compositor, como transmitido nas fontes, e a autoridade do editor no decorrer da avaliação e interpretação dessas fontes. Editar, portanto, compreende um balanço entre essas duas autoridades. Além disso, o balanço exato presente em qualquer edição particular é o produto direto do engajamento crítico do editor com a peça editada e suas fontes.*" (Grier, 1996:3)2

Quanto às gravações, também são um tipo de interpretação e de edição. Existe a confluência da autoridade do intérprete com a do compositor, ou ainda do intérprete com o editor e com o compositor. Sendo assim, como pianista e editor, eu poderia dialogar com o compositor com mais ferramentas, pois englobaria ao mesmo tempo as duas formas de recepção e, consequentemente, de interpretação. Ao final, talvez uma se sobrepusesse a outra, ou não.

Deve ser considerado, ainda, que no atual estágio da musicologia, gravações são fontes tão importantes quanto as registradas graficamente, por escrita direta ou indireta (mecanográfica). Podem vir a ser complementares; logo, não devem ser descartadas de imediato.

Considerando-se a complementaridade entre as fontes gravadas e grafadas, da mesma forma que o editor deve localizar as fontes escritas e definir as suas autenticidades, processo semelhante deve ocorrer com as gravações. Mas o que vem a ser uma gravação autêntica? É possível

---

[1] GRIER, James. 1996, p.2. "*Editing, therefore, consists of series of choices, educated, critically informed choices; in short, the act of interpretation. Editing, moreover, consists of the interaction between the authority of the composer and the authority of the editor.*"

[2] GRIER, James. Op. Cit., p.3. "*Here lies the point of interaction between the authority of the composer, as transmitted in the sources, and the authority of the editor in the course of evaluating and interpreting those sources. Editing,*

considerar-se uma gravação mais autêntica que outra? E a questão interpretativa do artista que a gravou? Em nosso caso particular, considero autêntica a gravação que esteja de acordo com a fonte gráfica autêntica, respeitando a interpretação expressiva do *performer*. Da mesma forma que as fontes gráficas, uma fonte gravada também poderá gerar contaminação e induzir a erros em execuções posteriores.

Mas o que houve com a Sonata para piano de Alberto Nepomuceno? Após a pesquisa das fontes gráficas, sua análise, publicação e confrontação com as fontes gravadas, foi possível diagnosticar o que havia ocorrido e traçar a sua trajetória: o primeiro pianista havia recebido uma fotocópia do manuscrito autógrafo com uma folha trocada; gravou a obra com a partitura do jeito que a havia recebido; tempos após enviou a mesma partitura para que o outro pianista a gravasse. Pronto, a contaminação estava feita.

A primeira edição dessa Sonata para piano surgiu somente em 1997, portanto 104 anos após a sua composição e após a contaminação relatada acima. O processo realizado em sua publicação é o objeto deste artigo.

Antecedentes Históricos

A história da Sonata para piano de Alberto Nepomuceno está ligada ao "Período Acadêmico" (Goldberg, 1999) de seu autor na Europa, entre 1889-1895, mais especificamente ao período em que esteve estudando na Alemanha (1890-1893). Na ocasião, teve a oportunidade de estudar composição com Heinrich von Herzogenberg, na Academia Meisterschulle, de 1890 à 1892 e, a partir desse ano, no *Stern'schen Konservatoriums der Musik*, onde foi aluno de Arnô Kheffel, localizando-se ambas as escolas em Berlim.

Resulta de seu "Período Acadêmico" a produção de obras importantes e extremamente representativas para a questão do nacionalismo musical brasileiro. Surgiram nessa época obras como a Série Brasileira (1891), o Quarteto de Cordas nº 3 (Brasileiro) (1891), as primeiras canções em português, entre outras composições. É também deste período o começo de seu relacionamento com Edvard Grieg, figura exponencial do nacionalismo norueguês.

Conforme *Alberto Nepomuceno - Catálogo Geral*, de Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa (1996), a Sonata op.9 para piano fora composta em 1893, portanto em seu último ano em academias germânicas. Essa é uma informação importante, pois pode evidenciar uma composição acadêmica, com uma maior pretensão técnica que artística, possivelmente um exercício de domínio da forma

---

therefore, comprises a balance between these two authorities. Moreover, the exact balance present in any particular edition is the direct product of the editor's critical engagement with the piece edited and its sources."

sonata.

Sua estréia ocorreu a 4 de agosto de 1895, na cidade do Rio de Janeiro, em recital realizado no Instituto Nacional de Música, tendo o autor como intérprete. Referências a esse recital podem ser encontradas em vários tratados de história da música brasileira.

Renato Almeida assim se refere:

> "*Depois de sete anos em Paris, volveu em junho de 1895 ao Brasil, assumindo a sua cadeira [de órgão] no Instituto [Nacional de Música] e, em agosto desses mesmo ano, apresentou-se ao público, como organista, pianista e compositor. Dentre as peças de sua lavra, incluídas no programa desse Concerto, temos Anhelo, Valsa, Diálogo, Galhofeira [posteriormente publicadas como Quatro Peças Líricas op.13] e uma Sonata (para piano)*". Grifos entre colchetes nosso. (Almeida, 1942:430)

Algumas imprecisões são gritantes nessa citação de Renato Almeida. A primeira delas se refere aos sete anos em Paris. Nepomuceno esteve por sete anos estudando na Europa, entre Roma, (1889 a 1890), Berlim, (1890 a 1893) e Paris (1894 a 1895).

Em *150 anos de Música no Brasil (1800-1950)*, Luiz Heitor, mais preciso quanto às informações, corrige a informação do mês de retorno de Nepomuceno ao Brasil, também se referindo ao concerto estréia de Nepomuceno no Instituto:

> "*Em julho de 1895 regressava ao Rio abrindo sua classe de Órgão no Instituto Nacional de Música. A 4 de Agosto realizava um grande concerto, no salão do estabelecimento, exibindo-se como organista, pianista e compositor. De sua autoria constavam do programa peças para piano (Anelo, Valsa, Diálogo, Galhofeira e Sonata) ...*" (Azevedo, 1956:164)

A confirmação da data de retorno de Nepomuceno ao Brasil encontra-se em José Rodrigues Barbosa (1940) ao esclarecer que "*a 11 de junho de 1895, a bordo do paquete "Orellana", chegava ao Rio de Janeiro, depois de sete anos de ausência, o jovem brasileiro, ...*" (Barbosa, op. cit.:23). Barbosa ainda relata o programa do concerto de estréia de Nepomuceno com detalhes, também se referindo à Sonata para piano. Apesar da imprecisão a respeito do mês de retorno, é interessante observar que nenhum dos autores que relataram esse grandioso evento traz detalhes ou alguma referência à recepção do público excetuando-se um "*êxito muito animador*" (Azevedo, 1942:430). Desse concerto de estréia de Alberto Nepomuceno, a obra que mereceu maior destaque para a totalidade dos historiadores, e posteriormente pelos musicólogos, foi a Galhofeira (op.13 nº4), pela questão nacionalista que não é objeto deste trabalho.

Uma pesquisa nas fontes jornalísticas da época mostrou-se mais proveitosa.

Na seção Theatro e Música do Jornal do Commercio de 5 de agosto de 1895, o cronista se refere ao concerto como "*um triunfo esplêndido para o Sr. Alberto Nepomuceno, que foi*

consagrado (...) em entusiasmo delirante.” Sobre a Sonata para piano “*tocada pelo autor, (...), deslumbrou pelo brilhantismo da execução e pela beleza da forma e elevação de inspiração rica e fantasiosa.*”

Oscar Guanabarino, importante crítico musical do Jornal O Paiz, na Seção Artes e Artistas do dia 5 de agosto de 1895 assim se manifesta:

> “*A sua Sonata para piano é uma bela composição digna de figurar entre as dos bons mestres, e podemos afirmar que entre os compositores franceses ainda não se produziu sonata mais bem feita.*”

Guanabarino amplia a observação “*mais bem feita*”: “*muitas peças executadas ontem (eram) mais bem feitas do que inspiradas – e d’aí o serem aceitas não como serem produção do sentimento mas como o resultado de uma série de cálculos (...).*” O paradoxo da avaliação de Guanabarino é sintomático: uma bela composição, no entanto cerebral, calculada. A “beleza da forma” manifestada pelo articulista do Jornal do Commercio coincide com essa observação guanabarina.

Daqui também pode ser deduzida uma manifestação crítica a respeito das escolas alemã e francesa. Tendo sido composta na Alemanha, embora digna, é cerebral; se o fosse na França teria a Sonata sido composta com mais sentimento? Ou teria havido alguma confusão do articulista sobre o estilo e onde fora composta a Sonata?

Formalmente, a Sonata para piano de Nepomuceno não apresenta surpresas. Trata-se de um exercício acadêmico, onde o compositor demonstra o conhecimento e o domínio na realização dessa grande forma musical. Estruturada em 3 movimentos e escrita na tonalidade de fá menor, a Sonata inicia-se com um *Allegro con fuoco*, seguido por um *Andante espressivo* e conclui em um Rondó *Allegro con spirito*.

Nas palavras de Abreu e Guedes,

> “*A sonata é concisa nos seus três movimentos (...). A obra foi escrita em Berlim e sente-se nitidamente a influência do romantismo alemão, especialmente Schumann. (...). A forma sonata é utilizada no primeiro movimento em dimensões bastante reduzidas. O segundo é um belíssimo canto sem palavras e o terceiro, na forma rondó, é vigoroso e extenso, sendo que a última apresentação se constitui num desenvolvimento muito interessante.*” (Abreu e Guedes, 1992:78-79)

Quanto à influência de Schumann, discordo por identificar elementos que a vinculem mais a Brahms do que àquele compositor. Já nos primeiros acordes, devido ao uso de harmonias densas, pela tensão concentrada pelo uso de sextas, na utilização de recursos rítmicos como a hemíola, no tratamento conferido à melodia e sobretudo no uso reiterado de motivos em transformação, sou levado a essa conclusão. Junte-se a essas observações musicais o fato de que, até 1882,

Nepomuceno havia sido aluno de composição de Heinrich von Herzogenberg, amigo de Brahms, que também sofreu influências deste compositor em suas obras para piano. Some-se, ainda, a polaridade Brahms-Wagner e seus reflexos estilísticos na música alemã da época e conseqüente influência em muitos compositores ocidentais.

Fontes: localização, identificação e autenticidade.

Em nossa pesquisa de fontes, localizamos somente uma partitura manuscrita arquivada no acervo da família de Alberto Nepomuceno. A confirmação de que teria sido uma fotocópia da mesma partitura que fora utilizada nas gravações anteriormente relatadas simplificou essa tarefa.

Tratando-se de uma única fonte, recebi do neto do compositor uma fotocópia desse manuscrito, que contava com 24 páginas. A impressão resultante da análise do manuscrito, mais precisamente de sua cópia, mostrou tratar-se de uma partitura de trabalho; embora clara em sua grafia, algumas rasuras de notas ou trechos inteiros foram observadas, bem como poucas indicações de dinâmica e economia na indicação das alterações. Estas muitas vezes eram somente indicadas no início dos compassos, restando subentendidas para a compreensão harmônica.

Durante a análise do manuscrito pode ser diagnosticada a presença de grafias distintas, o que indicava intervenções de terceiros no documento gráfico, sendo que algumas poucas interferências cederam lugar a duas páginas inteiras, ao final, com uma grafia distinta. De imediato, foi estabelecida a necessidade da definição do grau de autenticidade do manuscrito recebido. Também a possibilidade de os problemas observados nas duas gravações dessa Sonata para piano terem alguma origem nessas interferências gráficas ainda necessitava de esclarecimento.

A ciência da Grafoscopia seria a chave para a definição da autenticidade do documento, bem como na identificação da autoria da(s) grafia(s) interferente(s). Na definição apresentada por Cavalcanti e Lira, "*Grafoscopia é a parte da Documentoscopia que se encarrega da verificação da autenticidade e da autoria dos grafismos*" (Cavalcanti e Lira, 1996:37). Devido a essa definição abrangente, técnicos em Grafoscopia e peritos tem se manifestado contra a limitação do uso dessa ciência à criminalística. Basílio esclarece que "*apesar da maior aplicação da Grafoscopia nas questões policiais e jurídicas, a sua aplicação abrange outras áreas do conhecimento humano, tais como o Direito, as Artes, a História, a Medicina, a Administração de Empresas e a Informática*" (Basílio, p.2), já que, para esse autor, "*os desenhos artísticos, as pinturas, as esculturas, os discos, as fitas magnéticas, os disquetes e tantas outras coisas representativas de fatos ou idéias*" estão contempladas na conceituação jurídica de documentos gráficos. (Basílio, p.3).

Quanto a grafia musical, também estará sujeita à análise grafoscópica? Mendes, fazendo eco

com peritos e técnicos dessa ciência, esclarece que existem dois princípios fundamentais na escrita: a sua individualidade e a sua independência do alfabeto utilizado (Mendes, 1995:563). Daí conclui-se que sim, reforçando a noção da possibilidade de identificação do autor da grafia e, por extensão, da autenticidade do documento musical, aqui uma partitura.

Outra questão importante a ser definida é sobre a validade da análise grafoscópica em um documento fotocopiado. Silva Pereira (1987) é categórico ao afirmar que a validade da análise grafoscópica de um documento fotocopiado dependerá do objetivo, da finalidade da análise, bem como da fotocópia apresentada. O fato de um documento ser fotocopiado não seria, a priori, um fator que o inviabilizasse como documento passível de análise de autoria e autenticidade.

A fotocópia que serviu de fonte para a publicação da Sonata para piano de Alberto Nepomuceno mostrou-se útil, já que as grafias nela contidas eram distintas e bem definidas. Conforme Mendes, "*na perícia gráfica tendente à determinação da autoria, o examinador poderá se defrontar com escritas de três tipos: escritas naturais; escritas disfarçadas; escritas imitadas.*" (Mendes, 1995:593). Em nosso caso, duas grafias naturais.

Assim, tendo como objetivo definir características da grafia de Alberto Nepomuceno, seria suficiente este único documento musical como modelo? Certamente não, pois além das alterações típicas da grafia com a idade, a autenticidade só poderá ser estabelecida se comparada a grafia em análise com outros grafismos autênticos, ou padrões de confronto. Para tal, foi tomado o cuidado de confrontar as características observadas na grafia da partitura da Sonata com a de outros manuscritos musicais do compositor, contemporâneos daquele. Como conseqüência, também pode-se avaliar o grau de interferência da grafia alienígena na partitura.

Na análise de elementos individualizadores da grafia musical de Alberto Nepomuceno, foram avaliados aspectos como as formas gráficas (claves, alterações, indicações de dinâmica, etc.), horizontalidade de hastes, a inclinação axial, espaçamentos entre traços e notas, jogo de pressão dos traços, calibre e trajetórias da grafia (pontos de ataque e remate), entre outras características, conforme as figuras apresentadas abaixo.
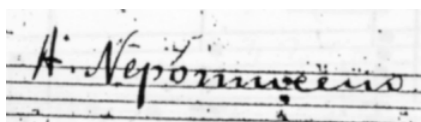
fig. 1 – assinatura de Alberto Nepomuceno
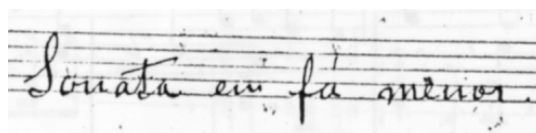
fig. 2 – autógrafo do título da obra
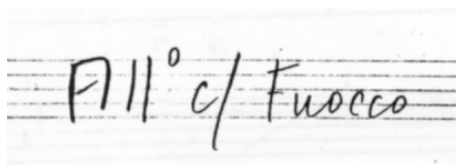
fig.3 – indicação de andamento do 1º movimento.
Pode ser observada a interferência de outra grafia
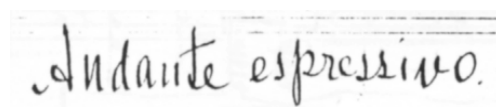
fig. 4 – indicação de andamento do 2º movimento
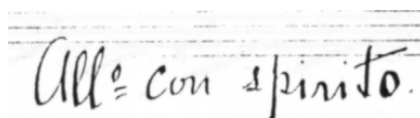
fig. 5 – indicação de andamento do 3º movimento.
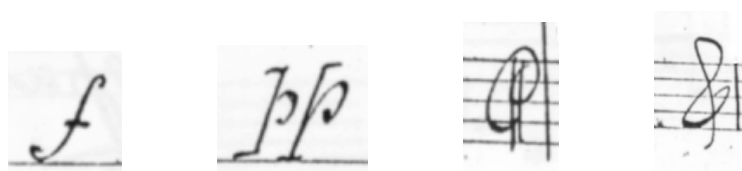
fig. 6 – indicações de forte, pianíssimo, clave de fá e clave de sol.

A grafia interferente apresenta características completamente distintas do autógrafo do compositor. Entre os elementos observados, destaca-se a utilização de outro tipo de tinta, cuja interferência na calibragem da grafia poderia indicar uma escrita posterior. As figuras abaixo demonstram as peculiaridades da grafia do copista deixando evidente as diferenças na relação com a do compositor.
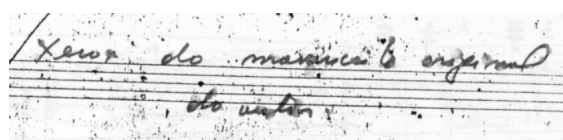
fig. 7 – grafia do copista
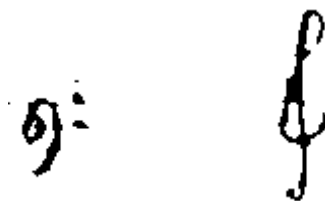
fig. 8 – claves de fá e de sol do copista

A distinção entre as grafias do compositor e a interferente de um copista pode ser melhor observada se colocadas próximas. A diferença de habilidade gráfica entre ambas é diretamente proporcional à qualidade do traçado apresentado. Os elementos particularizados acima podem ser vistos de forma articulada nos trechos reproduzidos abaixo. A forma da cabeça das notas, a horizontalidade e verticalidade das hastes, a grafia distinta para a pausa de colcheia, os bemóis e bequadros e claves de sol e de fá são evidentes.

A densidade ou calibre dos traçados presentes também demonstra que foram grafados por meio fixador distinto.

fig. 9 – grafia do compositor no início da Sonata
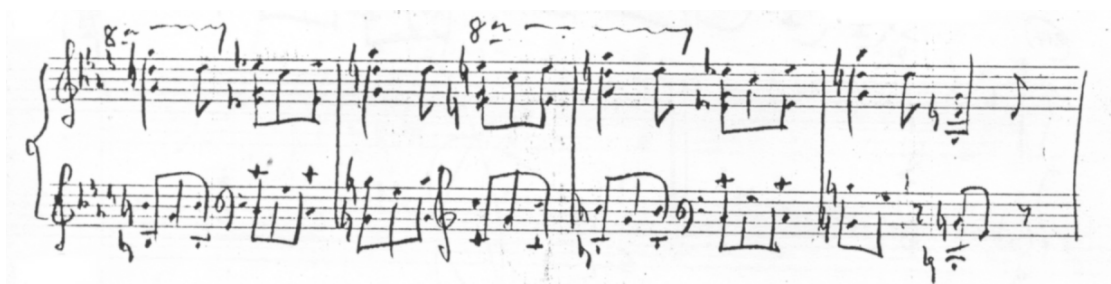
fig. 10 – grafia do copista no final do terceiro movimento

Uma peculiaridade encontrada nas grafias diz respeito ao posicionamento das hastes, a esquerda ou direita da nota. Pode-se observar que, em Nepomuceno, a haste está sempre à direita da nota, conforme figuras 9 e 11, excetuando-se na escrita polifônica, figura 12.
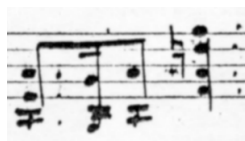
fig. 11 – posicionamento de haste à direita, autógrafo do compositor.

fig. 12 – hastes em escrita polifônica

Já na grafia do copista, o posicionamento das hastes é apresentado ora à direita, ora à esquerda, dependendo da espacialidade das notas grafadas, isto é, da posição relativa da altura das notas em relação à pauta. (fig.13)

fig. 13 – posicionamento das hastes pelo copista.

O espaçamento entre as notas, em Nepomuceno, não respeita os seus respectivos valores. Na figura 14, observa-se que o espaçamento entre as semicolcheias da pauta superior é semelhante ao das colcheias, na inferior. Mesmo que essa seja uma característica geral, isto é, presente em outras grafias, sua validade é fundamental como ferramenta de exclusão de autoria. No entanto, em conjunto com outras características, poderá definir a autoria da grafia.

fig. 14 – espaçamento entre notas. Observa-se também uma espacialidade quase constante entre as linhas de união das hastes de semicolcheias.

Como exemplo de detalhe individualizador da grafia de Nepomuceno, identificou-se um ideografocinetismo, um movimento rápido pouco aparente. Na figura 15, a nota inferior é um exemplo. A grafia não deixa dúvida sobre o que foi grafado, no entanto o detalhe da forma da cabeça da nota se assemelha a um pequeno traço cortado pela linha suplementar inferior. Trata-se de um detalhe sutil mas bem distinto da grafia corrente das notas musicais.
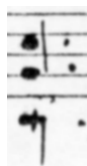
fig. 15 – ideografocinetismo individualizador da grafia do compositor.

Após o estudo grafoscópico, foi possível concluir que a fonte era autêntica. Restava-nos somente a avaliação do grau de interferência da grafia alienígena e, se possível, definir a sua autoria, embora esta não fosse objetivo de nossa análise.

Somente as duas páginas finais apresentavam um problema, se não de autoria, de autenticidade: encontravam-se com a grafia do copista, integralmente. Nada indicava que aquele trecho final fosse de Nepomuceno. A definição se deu pelo conteúdo musical apresentado nesse trecho. A coerência interna, a manutenção das figurações harmônico-melódicas, a densidade expressiva estava de acordo com o que o compositor havia escrito anteriormente. Desta forma, a autoridade de editor se manifestou ao considerar a fonte em sua totalidade como autêntica, apesar da grafia do copista.

Decisões editoriais

Após a definição da autenticidade do documento musical, realizou-se o mapeamento e a análise da obra a ser publicada. Respaldado nessa tarefa, foi possível a definição das decisões editoriais.

A Sonata para piano de Alberto Nepomuceno foi concebida em 3 movimentos e escrita na tonalidade de fá menor. Conforme descrito anteriormente, um *Allegro con fuoco*, seguido de um *Andante espressivo*, terminando com um Rondó *Allegro con spirito*.

Estruturalmente, está assim arquitetada:

RESUMO ESTRUTURAL DA SONATA OP. 9 PARA PIANO

Allegro con fuoco Fá menor	Exposição: 1-86 1ª região temática (fá m): 1-20 Transição: viiº/i - viiº/V – ii - V/III - III: 21-37 2ª região temática (Lá♭M): 38-65 Transição: III - viiº/i: 66-86 Desenvolvimento: 87-183 1ª seção: viiº/IV - IV; V/ii - ii: 87-119 2ª seção (fugato): v - V/III – III - V/i: 120-183 Reexposição: 184-269 1ª região temática (fá m): 184-203 Transição: viiº/i - viiº/V - V/i - I: 204-221 2ª região temática (Fá M): 222-248 Conclusão: I - vi - I: 249-269
Andante espressivo Si♭M	A: Si♭M: 1-16 B: sol m: 17-31 A': Si♭M: 32-39 B': Si♭m: 40-49 Coda: Si♭m: 50-60
Allegro con spirito Fá menor	A: fá menor: 1-44 Transição: 45-58 B: Lá♭M: 59-81 A: fá menor: 82-108 C (coral): Dó M: 109-139 Transição: 140-163 A: fá menor: 164-198 Coda: viiº (sobre tônica)-i-iv-i: 199-217

Na análise realizada, não foram observadas informações dúbias quanto à grafia ou informação de alturas. Indicações de dinâmica são raramente encontradas; quanto a quaisquer outras orientações auxiliares para as tomadas de decisão por parte do intérprete, tais como sinais de articulação, ligaduras de fraseado, pedalização ou qualquer outra, o manuscrito autógrafo torna-se um documento extremamente árido.

Sob esse aspecto, sua partitura representa uma obra aberta, dando ao intérprete total liberdade em suas decisões para execução. Longe de avaliar se tal manuscrito autógrafo é um rascunho, embora bem acabado, e tentar preenchê-lo com interpretações pessoais do editor, também pianista, pretendeu-se com essa edição respeitar o manuscrito tal qual ele se apresentou.

Algumas correções realizadas pelo próprio compositor puderam ser observadas no manuscrito autógrafo. As figuras 16 e 17 as exemplificam.

fig. 16 – correção encontrada no comp. 7 do 1º mov. Observa-se que o autor riscou as notas lá e dó, 3º terço do 1º tempo e 1º terço do 2º tempo, na pauta superior.

fig. 17 – ainda no 1º mov., entre os compassos 208-210, a rasura observada refere-se a um equívoco estrutural, já que o compasso rasurado é equivalente ao 211.

Outras informações encontradas na partitura também dizem respeito a questões estruturais. No primeiro movimento, encontra-se a orientação “*Repete 1 a 34*” (fig. 18 e 19) ao final do desenvolvimento; no Rondó, “*Repetir A ...*” (a intenção é clara, no entanto a grafia não é de todo legível).
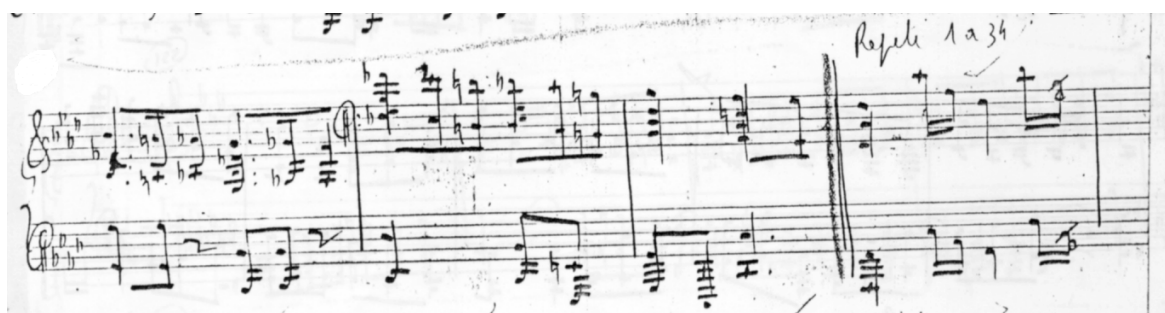
fig. 18 – compassos 181-184, 1º movimento.
Final da exposição com a orientação de repetição dos compassos 1-34

A figura 19, mostra em detalhe a transição entre os compassos 183-184. Nele se observam barras de compasso feitas pela grafia interferente sobrescritas às barras grafadas pelo compositor, além de duas correções nas últimas notas do compasso 184, realizadas também por Nepomuceno.

fig. 19 – detalhe da transição entre os compassos 183-184.

Ainda sobre a figura 19, observa-se que a prescrição para repetir os compassos de 1 a 34 não foi realizada literalmente. Comparando-a com a figura 9, compassos 1 a 3, observa-se no segundo tempo, na pauta superior, a ausência da nota dó.

Assim, de acordo com as análises realizadas na partitura utilizada como fonte, único documento manuscrito autógrafo localizado dessa Sonata para piano, foram tomadas as seguintes decisões editoriais:

Decisões Editoriais para a Sonata para piano de Alberto Nepomuceno

1º Movimento

Compasso	Decisão Editorial
7	Acréscimo da indicação ♮ no ré semicolcheia do último terço do 1º tempo, harmonicamente justificável pelo acorde precedente.
18	Acréscimo do ♮ no acorde de sol, no 1º tempo.
19	Indicação de ♮ na oitava de ré do último terço do 2º tempo.
20	Orientação de ♮ no ré do último terço do 1º tempo, no acompanhamento.
Justificam-se os acréscimos dos ♮ nas regiões apontadas nos compassos 18-20 devido ao movimento harmônico da região: sol M (18), como dominante, movendo-se para dó m (19-20).	
26	A ausência do ♮ no ré do acorde do 2º tempo do acompanhamento é um lapso por tratar-se de inversão da harmonia diminuta da região.
31	Trata-se da repetição do conteúdo do compasso 29 uma oitava abaixo; logo foi acrescido do ♮ no fá do acorde diminuto do 2º tempo.
38	Acréscimo, na melodia, do ♭ no ré do 2º tempo. Considerando-se o ré semicolcheia anterior como um ornamento, justifica-se a alteração diatônica.
40	Repetição do compasso 38, uma oitava acima.
42	Indicação de ♭ no si, 2º tempo, na melodia. Mesmo critério do compasso 38.
44	Repetição do compasso 42.
48	Semelhante ao compasso 38, diferenciando-se deste por maior densidade cordal. Mesmo critério.
101	A orientação de ♯ na oitava de fá, 2º terço do 2º tempo, está subentendida no arpejo diminuto descendente (vii/ii – ii).
142	Acréscimo do ♭ no fá dos acordes do acompanhamento, no 2º tempo. Trata-se de um lapso em virtude da harmonia diminuta encontrada na melodia.

168	Indicação de ♮ no si do acorde do 1º tempo. Trata-se da repetição do compasso 166, uma harmonia de 6ª aumentada.
171	A região de harmonização diminuta justifica o acréscimo do ♮ na nota mi do acorde do 2º tempo.
177	Acréscimo do ♭ no ré do acorde do 2º tempo, evitando confusão com o ♯ anterior. O critério foi o mesmo utilizado no compasso 38: ré ♯ apojatura, ré ♭ diatônico.
178	A orientação de si ♭, no último terço do 2º tempo segue o mesmo critério apontado para o compasso 177.
182	No 1º terço do 2º tempo, mi ♮ , de acordo com o baixo e a harmonia diminuta.
184	Em função da orientação "*Repete 1 a 34*", acréscimo da nota dó, no acorde do 2º tempo.
190	Ídem ao compasso 184.
200	Acréscimo de ♮ no ré, último terço do 2º tempo, no acompanhamento.
201	Ídem no acorde de sol maior, no 1º tempo.
Os compassos 200-201 são semelhantes aos de números. 17-18. Região tonal de sol maior.	
209	Acréscimo do ré ♮ no acorde do 1º tempo. Segundo a orientação de repetição de 1 a 34.
210	Acréscimo do ré ♮ no acordes dos 1º e 2º tempo. Mesmo critério do 209.
221	Mesmo critério do compasso 38. Ré ♭.
223	Semelhante ao compasso 221, uma oitava acima.
225	Sol ♮ no 2º tempo. Mesmo critério do 38.
227	Repetição do compasso 225.
231	Semelhante ao compasso 221, uma oitava acima e com maior densidade cordal.
235	Supressão do mi, último terço do 1º tempo, para manter a figuração melódica; acréscimo da nota dó (5ª) no acorde do 2º tempo, possível lapso pela disposição harmônica, dobrando fundamental e terça.
241	Ajuste na figuração do arpejo, de acordo com a padronização apresentada durante o movimento.
246	Acréscimo do ♮ no si, acorde do 2º tempo da melodia. Harmonização cromática, tratada com retardos de resolução, contrabalançando estrutura semelhante no compasso 63.
263	Lapso na indicação de ♮ no mi grave da oitava, último terço do 2º tempo.
265	Indicação de ♮ no fá, no 2º tempo. Segue o mesmo critério do compasso 38.

Apesar da indicação "*Repetir 1 a 34*", os compassos equivalentes da reexposição, de 184-217, não são uma repetição literal daqueles. É digna de nota a passagem entre os compassos 13-18 e seu equivalente 196-201, que apresentam uma movimentação harmônica coincidente.

Nessas regiões, mais especificamente no compasso 14 e seu equivalente estrutural 197, a indicação da nota ré bemol, no primeiro, e ré natural, no segundo, prende-se a questões de fluxo musical. Enquanto na primeira região o fluxo é contínuo, demonstrado pelos trêmulos do acompanhamento, a utilização do ré bemol apresenta a função de amenizar a tensão insuflada pelos trêmulos. Já em seu equivalente estrutural, o ré natural se justifica pela necessidade da sensível como forma de manter a tensão, já que aqui o fluxo de energia dos trêmulos do acompanhamento é interrompido por acordes, como resoluções cadenciais.

Neste primeiro movimento ainda pode ser observada uma correção no compasso 53. Encontra-se aqui um engano no acompanhamento devido a antecipação do arpejado do compasso seguinte, devidamente riscado pelo compositor.

2º Movimento

Compasso	Decisão Editorial
4	Acréscimo da indicação ♮ no ré e mi agudos das oitavas dos 3º e 4º tempos.
5	Ídem quanto ao sol ♭ e ré ♮ semicolcheias nos 2º e 4º tempo.
20	Na 2ª metade do 4º tempo, lá ♮. Trata-se de uma viiº que resolve no compasso seguinte.
42	2º tempo, na melodia, oitava de lá ♭, de acordo com a região tonal, reforçada pelo longo pedal de lá ♭ no baixo.
48	3º e 4º tempos ambientam-se em uma região de harmonização diminuta sobre a dominante. Assim, foi acrescentado o ♮ no mi do acorde do 3º tempo.

3º Movimento

As diferenças observadas restringiram-se ao ritornelo do Rondó. Em função dos indícios de repetição literal, prescrito uma vez no compasso 36, referido na página 14, e diagnosticado durante a análise das demais repetições, foi realizada a equivalência entre os compassos correspondentes, estando as alterações efetuadas pelos acréscimos de notas indicadas entre parênteses na partitura publicada. Os compassos alterados estão sombreados na tabela abaixo.

Equivalência de Ritornelo

Ritornelo 1	Ritornelo 2	Ritornelo 3	Ritornelo 4
1	36	82	164
2	37	83	165
3	38	84	166
4	39	85	167
5	40	86	168
6	41	87	169
7	42	88	170
8	43	89	171
9	44	90	172
10	45	91	173
11	46	92	174
12	47	93	175
13		94	176
14		95	177
15		96	178
16		97	179
17		98	180
18		99	181
19		100	182
20		101	183
21		102	184
22		103	185
23		104	186
24		105	187

Em uma única situação, no compasso 213, com a grafia alienígena, existe um engano no

início do compasso: há a indicação de clave de sol na pauta superior. No entanto, o material musical da região encontra-se em registro médio e grave, requerendo a clave de fá. A clave de sol torna-se necessária somente a partir do compasso seguinte, dessa vez corretamente indicada.

Baseado nas análises e critérios definidos acima, as diretrizes básicas utilizadas na publicação da Sonata para piano de Alberto Nepomuceno podem ser agrupadas nos seguintes itens:

- Com o objetivo de interferir o mínimo possível na partitura e para disponibilizar uma obra aberta ao intérprete, tomou-se a decisão de não expressar sinais de interpretação além dos informados pelo compositor;
- Acréscimos de possíveis lapsos de notas foram indicados entre parênteses;
- Acréscimo de acidentes onde os mesmos estavam subentendidos pela região tonal.

Conclusão

Nossas conclusões referem-se aos dois vértices considerados na pesquisa da Sonata para piano de Alberto Nepomuceno: a fonte manuscrita e as fontes gravadas.

Quanto ao primeiro, considerou-se que a fonte manuscrito autógrafo localizada era autêntica, possuindo um elevado grau de probabilidade de tratar-se de uma partitura rascunho, não completamente elaborada. Também foi possível concluir que existe a possibilidade de a grafia interferente ser a do neto do compositor.

No que diz respeito as gravações, o diagnóstico, para ambas as gravações, é o seguinte:

- 1º movimento: exclusão do compasso 35;
- 1º movimento: Salto do compasso 82 para o 141:
    - estruturalmente não procede por falta de coerência interna na passagem de uma região arpejada para outra cordal.
- 3º movimento: após o compasso 187 não havia uma seqüência coerente:
    - foi diagnosticado, a partir deste compasso 187, a inclusão dos compassos 83 a 140. A partir daí seguiu-se o final.

Tais problemas ocorreram por dois motivos: no caso da exclusão do compasso 35 do 1º movimento, a cópia estava um pouco ilegível; quanto aos saltos e interpolações, devido a uma página colocada fora de lugar.

Com base nas reflexões apresentadas neste artigo, foi possível disponibilizar a publicação da primeira edição da Sonata para piano de Alberto Nepomuceno, possivelmente a primeira sonata brasileira para piano.

Post Scriptum

Em julho de 2004, em pesquisa realizada na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, localizamos o manuscrito autógrafo original da Sonata para piano. Identificada como MS, N-IV-21, em sua catalogação observa-se: "*Ultima página acréscimo posterior. Cópia de Sérgio Nepomuceno. Autógrafo incompleto.*"

A partir desse manuscrito, foi possível estabelecer uma relação estemática entre as fontes e esclarecer os problemas diagnosticados.

Primeiro foi realizada a avaliação da completitude do MS, já que estava catalogado como incompleto. Constatou-se que, durante uma cópia realizada por Sérgio Nepomuceno, a terceira folha da partitura permaneceu esquecida virada ao final do maço. Como a última folha, e não página, de acréscimo posterior é avulsa, esta ficou após aquela, ocasionando, aos inadvertidos, um problema de continuidade nos conteúdos musicais. Assim, confirma-se a observação de autógrafo incompleto, já que a última folha fora copiada por Sérgio Nepomuceno, embora a partitura esteja completa.

Em razão dessa desordem de folhas, seguindo-se a seqüência de páginas, restou 1, 2, 3, 6, 7, ..., 20, 21, 4, 5, 22, 23. Como no MS não há numeração de páginas, assim ficou e foi fotocopiado. A interferência maior se deu nessa fotocópia resultante, onde foi acrescentada, além dos números de página, a indicação de op.9 e a orientação *All° con fuocco* no primeiro movimento, inexistente no MS. Essa última constatação confirma a avaliação diagnosticada na figura 3. A partir dessa fotocópia alterada, todas as demais tiveram origem.
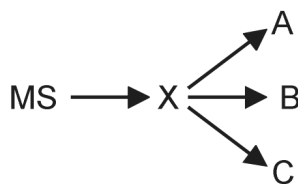
fig. 20. Relação entre as fontes. MS - Manuscrito autógrafo;
X - fotocópia alterada; A, B, C - fotocópias geradas de X.

Referência bibliográfica

ABREU, Maria e GUEDES, Zuleika Rosa. *O Piano na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1992.

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de Música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BARBOSA, José Rodrigues. Alberto Nepomuceno. IN: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, v.7, n.1, 1940. P.19-39.

BASÍLIO, Márcio. *Grafoscopia*. http://www.marciobasilio.hpg.ig.com.br.

CAVALCANTI, Ascendino; LIRA, Evson. *Grafoscopia Essencial*. Porto Alegre: Sagra-DC Luzzatto, 1996.

CORRÊA, Sérgio N. A. *Alberto Nepomuceno – Catálogo Geral*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte/Coordenação de Música, 1996.

GOLDBERG, Luiz Guilherme. *A Linguagem Musical de Alberto Nepomuceno em sua Obra para Piano Solo*. Monografia de Mestrado. Porto Alegre: Edição do autor, 1999.

GRIER, James. *The Critical Editing of Music – history, method, and practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

GUANABARINO, Oscar. Artes e Artistas. *Jornal O Paiz*. Rio de Janeiro. 5 ago. 1895. P.3.

MENDES, Lamartine B. Documentoscopia. IN: *Tratado de Perícias Criminalísticas*. Porto Alegre: Sagra-D.C. Luzzatto, 1995. P.551-685.

SILVA PEREIRA, Carlos Guido. Perícia em Documentos Xerografados. IN: *Separata da Revista Faculdade de Direito*. Caxias do Sul, n.1, dez. 1987.

Theatros e Música. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro. 5 ago. 1895. P.2.